

A *Contra* corriente

Una revista de estudios latinoamericanos

Vol. 16, Num. 1 (Fall 2018): 71-99

Punto de fuga:

‘visión panorámica’ en “Un sueño” de Juan Francisco Manzano

Irene Gómez-Castellano

University of North Carolina at Chapel Hill

*Otras la fantasía me convierte
En ave por las nubes transitando
Y en mitad del vuelo más propicio
Me siento descender a un precipicio.*

“La visión del poeta en un Ingenio de fabricar azúcar”
(Manzano 177)

Una de las aportaciones más originales de Juan Francisco Manzano (Cuba, 1797-1844), el llamado “esclavo poeta”, está en su empleo de la perspectiva panorámica o la visión a vista de pájaro, perceptible en el conjunto de sus poemas, especialmente en “Un sueño” y—en menor grado—en “La visión del poeta compuesta en un Ingenio de fabricar azúcar”.¹ En “Un sueño” (publicado por primera vez en *El Álbum* en 1838),

¹ Juan Francisco Manzano es un autor cuya importancia empezó a ser reconocida a partir de los años 70 del siglo XX. Hasta hace pocas décadas, su obra no formaba parte de las recopilaciones literarias canónicas de literatura latinoamericana del siglo XIX, pero su diario testimonial (la *Autobiografía del esclavo poeta*) empezó a generar versiones y estudios críticos ya

el yo poético emplea un doble punto de fuga (*vanishing point*) que alterna, disociando nuestra mirada, dos tipos de perspectiva con la intención de denunciar el drama humano que se esconde tras la belleza clásica de la agricultura de plantación.² Mediante un movimiento vertical de ascenso y descenso y una combinación de distanciamiento (*zooming out*) y enfoque (*zooming in*), Manzano trasciende, por un lado, el paisaje ameno de la poesía neoclásica y también muestra, por otro, el dilema ético de adoptar la perspectiva aérea de lo sublime asociada con el romanticismo incipiente y visible en la poesía de su coetáneo José María Heredia (ver Glover).

A diferencia de otras visiones panorámicas de la Cuba de su época, Manzano nos permite acceder con la vista poética al plano de lo que ocurre en el ingenio azucarero desde la perspectiva del amo (desde arriba) y la del esclavo (desde abajo).³ En esta situación “bipolar”, hábilmente dramatizada por Manzano en sus versos, nos vemos obligados a experimentar la angustia de su autor en tanto esclavo, pero podemos también identificarnos temporalmente con la visión de los amos. Visto de lejos, el cerro

desde el mismo momento de su gestación, convirtiéndose en uno de los textos fundacionales del movimiento abolicionista en Estados Unidos de la mano de la adaptación/traducción al inglés realizada por el irlandés Richard Madden. Juan Francisco Manzano es el autor de la única narración de la esclavitud publicada en el siglo XIX en toda Latinoamérica, y su obra precede a las grandes obras abolicionistas publicadas también en el norte del continente (ver Luis, 1990 y 2007). En el proceso final de escribir este artículo salió a la luz *Freedom from Liberation. Slavery, Sentiment, and Literature in Cuba* de Gerard Aching, un libro maravilloso por su empatía con Manzano como sujeto en su contexto emocional específico y por su erudición. El foco del estudio de Aching está en la prosa de Manzano, pero el mismo Aching subraya que el lugar de agencia como artista de Manzano está precisamente en su poesía, que escribió por su propia iniciativa y donde se muestran impulsos similarmente contradictorios a los que vemos en el poema que analizo en este artículo.

² El punto de fuga es el lugar virtual, situado en el infinito, “donde convergen todas las rectas paralelas proyectadas en una dirección determinada dentro de un sistema de proyección cónico” (“Punto de fuga”). Si transponemos esta noción básica al estudio de la poesía que, como la de Manzano, intenta transmitir una visión de un espacio en el espacio plano o virtual del poema, encontraremos que la noción de punto de fuga nos ayuda a situarnos en la misma posición del yo del poeta, y así podemos entender mejor en qué consiste su transgresión y visualizar con él la combinación de distintas perspectivas, enfoques y puntos de vista/enunciación empleados en su poesía, convirtiendo a Manzano en un poeta con una conciencia espacial y visual dignas de estudio.

³ La perspectiva de los abolicionistas sería igualmente distante si tenemos en cuenta la visión crítica de Gerard Aching, que subraya la distancia paternalista que Madden y del Monte tenían con respecto a los escritos del “esclavo poeta”. Esta distancia sirve para enmarcar el uso de una doble perspectiva en mi análisis de “Un sueño” de Manzano: “In the case of the abolitionists, their distance from the enslaved was instrumental. The abolitionist at home is a familiar figure who engages in these activities most frequently from a physical distance. This distance has proven to be both enabling and confining. In the abolition movement, physical distances from plantations allowed abolitionists to present moral arguments against slavery with the intellectual disinterest and objectivity that, in the British context, parliamentary procedure required and valued. What these distances also imply is that the abolitionist is rarely in a position to comprehend the conditions in which the slave suffers and strives for freedom” (204).

de Quintana en Matanzas era, sin duda, un prado ameno; descendiendo a pie de plantación, especialmente al trapiche azucarero, el paraíso se transforma en infierno. Desvelar o escapar de esta realidad no perceptible desde arriba es el propósito de "Un sueño" y de "La visión del poeta compuesta en un ingenio de fabricar azúcar". En tanto arquitecto poético, Manzano construye la armazón de sus poemas combinando ambas visiones y dirigiendo nuestra mirada de forma alternativa a ambos espectáculos para generar una denuncia abolicionista y crear un modelo de la bipolaridad (ver Miller y Luis) existente en su propia vida y en la cultura cubana de los años 30 del siglo XIX.

Si tuviéramos que hacer una representación del uso de la perspectiva en "Un sueño" de Manzano, veríamos un plano con dos puntos de fuga simultáneos: en uno las líneas convergen en la zona superior, mientras que en el otro convergen a ras de suelo (este punto de fuga también es denominado "vista de rana" en arquitectura), casi en paralelo a la línea del infinito. Como veremos, de la tensión entre estas dos perspectivas, o desde la enunciación simultánea desde dos puntos de fuga, surge el significado político del poema, que nos permite contemplar un mismo espacio desde dos puntos contradictorios, lo cual es imposible conseguir sin superponer dos dibujos en una representación de tipo tradicional.

En "Un sueño" (1838) el yo del poeta se queda dormido por el cansancio de su vida diaria y sueña que le salen alas y recorre el aire mientras experimenta una sensación de poder similar a lo que el yo poético de Manzano equipara con la perspectiva del Ser Supremo. Cada vez que desciende de su vuelo, sin embargo, el yo del poeta ve recordatorios del dolor que son imperceptibles desde esa visión desde arriba. El poema se recrea de igual modo en los detalles hermosos a vista de pájaro y en la sensación de poder de este vuelo como en el horror que experimenta al descender y enfrentarse a la vista del ingenio azucarero. Lo primero que encuentra el yo en su vuelo es la tumba de sus padres, esclavos, cuya vista le hace horrorizarse y casi le hace caer. El siguiente pasaje nos ofrece un modelo del contraste entre la visión de lejos de la plantación y de cerca que nos servirá como índice de lectura. El jardín ameno, al descender, muestra la figura del propio hermano pequeño del poeta (del que habla en varias ocasiones en su *Autobiografía*) que está trabajando duramente siendo apenas un niño. Debe notarse el cambio en el punto de fuga/perspectiva funcionando lado a lado para crear este particular efecto, que he marcado en un fragmento del poema usando dos tipos de fuente (cursiva para los pasajes elevados y no cursiva para los pasajes a ras de suelo):

Ya la sierra veía

*del Palenque soberbio
 el suntuoso Molino
 con sus vastos terrenos;
 sus puras, claras linfas;
 sus jardines amenos
 de donde tantas veces
 salí de flores lleno.*
 Mas como no podía
 sofocar en mi pecho
 las tiernas impresiones
 del dulce amor fraterno,
 ansioso, bajo y hallo
 a aquel mi caro objeto,
 en sus años tan tierno,
 como robusto etíope
 los trabajos venciendo.
 Lo miro, me conoce,
 me abraza, yo le beso
 y ¡oh, Dios! entre sus brazos
 sentí crecer mi afecto.
*“Huyamos pues, le dije,
 de este recinto horrendo
 más terrible a mi vista
 que la del borco mismo:
 huyamos, caro hermano,
 partamos por el viento,
 por siempre abandonemos
 nuestro enemigo suelo”.*
*Entonces cariñoso
 en los brazos le estrecho,
 y cual la vez primera,
 las alas rebatiendo,
 (...)
 levántome orgulloso
 torno a volar de nuevo,
 más alegre y ufano
 con mi amoroso peso:
 feliz atravesaba
 poblados y desiertos:
 sobre los anchos mares
 soberbio me recreo,
 al ver bajo mi vista
 tantos puntos diversos:
 ya libre; por el aire
 me sublime y excelso*⁴ (144-50)

⁴ Todas las citas de los poemas proceden de la edición de William Luis de la *Autobiografía del esclavo poeta y otros escritos* (2007).

Este fragmento del "sueño" en el que el yo del poeta desciende y coge en brazos a su hermano pequeño para salvarlo de su vida de esclavo, "atrás dejando / de América los pueblos" es inmediatamente situado bajo el signo de Ícaro y Dédalo. El yo del poeta propone a su hermano: "Huyamos (...) de este recinto horrendo (...) huyamos, caro hermano, / partamos por el viento, / por siempre abandonemos / nuestro enemigo suelo". La huida no es una huida de cimarrón, sino una fantasía construida a partir de una reescritura consciente del mito de Ícaro y Dédalo y orientada a base de un juego de perspectivas. Según la fuente de Apolodoro que sirve de base, junto a la reformulación ovidiana (Ovidio trata el mito en el *Arte de amar* y en las *Metamorfosis*, y Virgilio en el libro VII de la *Eneida*), de las posteriores versiones del mito, Ícaro es el hijo de Dédalo, el brillante arquitecto del laberinto de Creta y de una madre esclava. El rey Minos castiga a Dédalo y su hijo y los encierra en la isla, de la que es imposible salir por barco, de modo que Dédalo utiliza su sabiduría para construir unas alas para él y para su hijo compuestas de plumas de pájaro cosidas y pegadas con cera de abejas. Cuando las alas están fabricadas, Dédalo avisa a su hijo sobre los peligros de no seguir sus pasos en el aire: si vuela demasiado cerca del agua, se mojarán sus alas y se hundirá, pero si se remonta en las alturas, el calor del sol derretirá la cera que sostiene las plumas de sus alas. Padre e hijo comienzan a volar mientras resuenan las advertencias de Dédalo a Ícaro: "¡Sígueme de cerca, no te alejes!". Pero Ícaro, poseído por el placer y la curiosidad que le otorgan sus alas, embriagado con el canto de los pájaros y la excitación de las alturas, ignora el aviso de su padre, acercándose más y más al sol, hasta que se da cuenta de que sus alas ya no tienen plumas y se sumerge, moviendo inútilmente los brazos en las alturas, en las aguas del mar. Dédalo vuela en círculos alrededor del lugar donde su hijo se ha despeñado, y cuando su cadáver ahogado vuelve a salir a la superficie, se lo lleva a una isla cercana que llamará Icaria en honor a su hijo y lo entierra allí.

En un gesto clave para la interpretación del significado político de este poema, Manzano equipara el cerro de Quintana a la Isla de Creta:

No fue mayor el gozo
del corazón de Dédalo,
cuando por ver a Atenas,
de Creta, salió en vuelo,
llevándose consigo,
también a Ícaro bello,
dejando así burlados
de Minos los decretos. (149)

Así, tras haber contemplado el jardín ameno vuelve al lugar de la muerte de sus antepasados y el lugar donde su hermano hace trabajos forzados, Manzano hace un salto conceptual donde el juego de perspectivas (a vista de pájaro y enfoque a ras de suelo) se enriquece con la reescritura del mito de Ícaro y Dédalo. Al igual que en el mito clásico Ícaro se despeña y cae al mar—siendo uno de los momentos más evocados en la historia del arte y la poesía—, Manzano/Dédalo nos enfrenta también al momento de la incipiente caída, que coincide con el despertar del sueño y el oscurecimiento de toda la escena en una conjunción muy efectista. En la última estrofa nos enfrentamos al dolor del yo, que tras aletear inútilmente para salvar a su hermano se ve “próximo a padecer / cual Ícaro el despeño”. Cuando tras este intento angustioso y fallido el yo despierta y aparece “buscando entre mis brazos / lo que llevó un sueño”, la fusión final de caída y despertar y el hallarnos sin el hermano en los brazos es realmente angustiosa. El despertar de su sueño de escape le hace aterrizar en la pesadilla de su vida real.

Para probar la tesis sobre el *punto de fuga* en Manzano y para demostrar la importancia de tener en cuenta el uso de la perspectiva en su poesía, he dividido este artículo en varias partes: en la primera, dedicada al análisis del poema “Un sueño”, demuestro mediante ejemplos la alternancia entre verticalidad y horizontalidad, visión desde arriba (de lejos) y desde abajo (de cerca) y relaciono a Manzano con sus fuentes, señalando el lugar donde su apropiación toma un uso crítico. En esta primera parte se señala la preparación de Manzano en dibujo técnico y se extiende esta reflexión a la dicotomía escape/escapismo presente en su obra. Como transición a la segunda parte del artículo, enmarco el uso de fuentes clásicas en Manzano con un comentario cultural sobre los usos por parte de los grupos en defensa de la esclavitud y los pro-abolicionistas de los motivos clásicos asociados con Grecia y Roma. La tercera parte del artículo se ocupa de analizar “Un sueño” a través del mito de Ícaro y dar más ejemplos de la permeabilidad del mito en la macroestructura de la obra de Manzano. El mito de Dédalo y el laberinto está relacionado con la idea de escapar y tiene la peculiaridad (con respecto a otros mitos clásicos grecolatinos que hablan de libertad, como Prometeo) de ser un mito estrechamente relacionado con el tema de la subida, el vuelo, la visión a vista de pájaro o panorámica, y la caída. Al analizar el poema desde esta perspectiva mitográfica se hace visible la conexión entre el uso de una perspectiva combinada (de cerca y de lejos, desde arriba y desde abajo) en la poesía de Manzano con la profusión de menciones a Ícaro y a otros elementos alados e imágenes de vuelo y escape. Al componer el cuadro de Cuba como Creta, Manzano eleva los debates y la perspectiva lírica de su poesía a un plano de rebelión política, convirtiendo su

escapismo en un verdadero escape, y su uso de la perspectiva panorámica en un *punto de fuga*.

La manipulación política de la perspectiva: La visión espacial de Juan Francisco Manzano

Aunque existen tratados fundamentales sobre los usos ideológicos de la perspectiva (Damisch, Panofski) y, más recientemente, sobre el uso político imperialista de la perspectiva panorámica (Huhtamo, Oleksijczuk), para un artículo como éste podemos postular que Manzano tenía una capacidad de visión espacial que podía manipular poéticamente en sus arriesgados paisajes poéticos y que Manzano percibía la perspectiva de una forma culturalmente muy compleja. Aunque ha sido comentada la manera autodidacta en la que Manzano comenzó a escribir versos, creo que no debe ser pasada por alto la formación en dibujo académico que Manzano recibió con trece o catorce años, cuando asistía a las clases de dibujo de los hijos de su ama y madrina doña Joaquina. Además, el propio Manzano afirma haber participado en la preparación (pintura) del escenario de óperas caseras, para lo cual es fundamental el conocimiento de la perspectiva. Cuando llegaba la hora del dibujo—según narra el esclavo poeta en su *Autobiografía*—él asistía a las lecciones con gran atención y practicaba a escondidas:

parado detras de el asiento de mi señora permanesia todo el tiempo qe duraba la clase todos dibujaban y Mr. Godfriá que era el allo recorria todas () las personas qe dibujaban a qui disiendo esto alli corrigiendo con el crellon alla arreglando otra leccion, pr. lo qe. beia aser desir corregir y escplicar me alle en disposicion de contarme pr. uno de tantos en clase de dibujo no me acuerdo cual de los niños me dio un la-pisero biejo de bronse o cobre y un pedasito de crellon (...)cuando consideraba ser ora de cotejar las muestras con las lecciones ante el director Mr Godfria yo embolbia mis lecciones las metia en el seno y esperaba la ora pr. qe. en cotejando se acababan las dos oras de dibujo, y oia y beia de este modo llegué a perfeccionarme⁵ (*sic*, 307).

⁵ Todas las citas de la *Autobiografía* de Manzano vienen del Apéndice de la edición de William Luis (2007) de la obra del poeta (prosa, verso y drama), donde se halla transcrito el manuscrito autógrafo con los rasgos ortográficos particulares del poeta. En lugar de corregirlos como ha sido la norma desde la primera publicación del texto, creo con William Luis que es importante mantener la escritura original como testimonio de las dificultades a las que tuvo que enfrentarse Manzano para poder aprender a leer y a escribir. Según William Luis (en el capítulo dedicado a la suerte textual de la *Autobiografía* de Manzano publicada en el volumen *Literary Bondage*), las distintas reescrituras de la obra en prosa de Manzano por parte de autores como Suárez y Romero, Richard Madden, Iván Schulmann, o José Luciano Franco, “turn Manzano into not the person he was but the person each editor thought he should have been (...) The editors, as surely as slave masters, continue to mold and control Manzano’s life” (99).

Es significativo que el primer dibujo de los muchos que compuso Manzano en esta etapa formativa era la figura de una mujer que está congelada, como en un *tableau*, en el acto mismo de escapar:

una muger desolada qe. corria con el pelo suelto ensortijado y batido pr. el viento los ojos saltones y llorosos, y la copie tan fiel qe. cuando la concluí mi señora qe. me ogservava cuidadosamente asiendose desentendida me la pidió y la presentó al director (...) qe. dijo que yo saldría un gran retratis y seria pa. el mucho honor qe. algun día yo retratase a todos mis amos desde entonses (...) todos me tiraban al rincón donde yo estaba a medio acostar en el suelo muestra de todas clases y estando en esto bastante abentajado compuse una (guil) guirnalda de rosas y otras muchas cosas .(*id.*)

Las palabras “Visión”, “sueño”, “idilio”, etc. que aparecen en los títulos de los poemas de Manzano están relacionadas con la conciencia visual, la dimensión “arquitectónica” que tiene el paisaje en su obra, y también con el uso doblemente escapista de su arte (una *visión* y un *sueño* son proyecciones fantásticas creadas por la mente para descansar de la vida diaria). En muchos de los poemas de Manzano se alterna la representación de sueño y realidad, o de idilio y pesadilla (emblematizadas en la guirnalda de rosas y la mujer desesperada del testimonio que acaba de citarse), pero es en “Un sueño” donde se ejemplifica mejor la fusión entre el uso de perspectiva combinado con una función mitográfica, pues no por nada en el poema se alude al mito de Ícaro y al vuelo del yo protagonista.

“Un sueño”, del que acabamos de estudiar unos fragmentos, se publicó por primera vez en *El Álbum* en noviembre de 1838 (ver Luis, 2007, 144). Como sucede con gran parte de la obra poética de su autor, este poema está permeado de imaginaria y referencias clásicas grecorromanas, y muestra bien las innovaciones estéticas de su autor con respecto a las varias tradiciones que se intersectan en la Cuba de los años 20-30 del siglo XIX: el Neoclasicismo, el Romanticismo y la tradición colonial española asociada con el Renacimiento y el Barroco. Manzano dedica el poema “A mi segundo hermano” y logra reproducir la experiencia de un sueño de vuelo tornado en pesadilla de forma muy efectiva. Usando procedimientos de inmersión, Manzano crea un larguísimo poema que le permite sumergirnos en la experiencia onírica que contiene.

Enraizado en la literatura barroca, el sueño en tanto topos literario es un recurso que permite hacer críticas políticas veladas y reafirmar un sentido de vanidad en la existencia. Pero más que a los *Sueños* de Quevedo, Manzano recurre en el comienzo a Garcilaso, evocando a los pastores Salicio y Nemoroso por el diálogo, tono lacrimoso y por el aire artificial de égloga pastoril con el que envuelve nuestro primer contacto

con el poema. A su vez, el idilio es la manifestación neoclásica (Teócrito y Virgilio fueron los primeros autores de idilios), suavizada, del sueño barroco desprovisto del contenido moral, pero también está asociado el sueño con el *romantic reverie*, el sueño clarividente de los estados alternativos de conciencia favorecidos por la huida romántica de la realidad. En el caso de "Un sueño" de Manzano, el yo comienza dirigiendo su discurso a un tú, el de "Florencio", un amigo que conoce sus penas. Nótese el eco del "salid sin duelo, lágrimas, corriendo" de la Égloga I de Garcilaso y la elección de la palabra "colinar" en el marco introductorio del poema, que sitúa el resto del texto en el marco de un sueño pastoril que se acabará convirtiendo en distópico. La segunda estrofa del poema (compuesto en heptasílabos de rima varia, métrica asociada con el formato del idilio en castellano) nos reproduce el estado de confusión y agobio del yo poético y su búsqueda de soledad:

Confuso y agobiado
de mil pesares lleno
la soledad buscaba
de los hombres huyendo
hacia el vecino monte
que de Quintana el cerro
domina, y ameniza
los lugares internos

Aunque la poesía de Manzano es un canto agónico de libertad impulsado por una fuerza romántica, no hay que olvidar que la primera función que tenía la poesía para su autor era la de servir como escape simbólico, como idilio o refugio de su vida tormentosa: sueño y vuelo son modos de escapar de su realidad poetizados como materia misma de su creación. En este sentido, la poesía de Manzano encaja casi a la perfección en el molde neoclásico/rococó de los poetas que él admiraba y copiaba al formarse como poeta.⁶ Sin embargo, su uso de la perspectiva rompe la ilusión escénica

⁶ Si la suerte textual de la obra de Manzano ha ido enlazada a su prosa, no es hasta muy recientemente—y hablo de los últimos diez años, con muy pocas excepciones—que su poesía ha comenzado a generar atención crítica. Esto es llamativo si buscamos algo tan elusivo como la voz "auténtica" del poeta, ya que, antes de escribir (por encargo de Domingo del Monte), la obra testimonial en prosa que le hizo famoso, Juan Francisco Manzano ya era un hombre que había alcanzado cierta notoriedad literaria en Matanzas en tanto poeta y prodigio de memoria. Si me puedo permitir esta licencia, se podría afirmar que el Manzano más auténtico, el que escribió a impulsos de su propia necesidad expresiva y no por encargo de otros, se encuentra en su poesía más temprana. Manzano tuvo sus primeros contactos con la poesía a través de la escucha y la memoria, ya que no le enseñaron a leer. Sus primeros poemas se escriben mentalmente entrecruzándose con los versos a los que, como esclavo en la posición de escuchar tertulias y recitales, podía acceder. Su modo de aprender a escribir fue completamente autodidacta y, como narra el mismo autor en su *Autobiografía*, recogía los papeles tirados a la papelera por su amo al ir a limpiar el cuarto y los intentaba copiar y descifrar. Su poesía se

de estos paisajes arcádicos para agrietar la belleza natural del paisaje cubano descrito como jardín ameno en la distancia. Es en esa diferencia donde reside el impacto poético y el legado estético/político de su autor con respecto a las tradiciones heredadas por él.

En tanto poesía de corte neoclásico, la obra de Manzano está poblada por criaturas mitológicas como Venus o Cupido y de personajes como Delio o Lesbia.⁷ A pesar de ello, se nota que hay un uso preferente del mito de Ícaro (Teseo y el minotauro de Creta) que está conectado con el uso de una doble perspectiva en Manzano y que acabo de ilustrar brevemente. Utilizando como pretexto poético el sueño de volar y enmascarándose como Ícaro y/o Teseo, personajes alados condenados a caer mientras intentan huir de la Isla de Creta, Manzano nos hace protagonistas de un mito fallido de cimarrones cubanos, pero también, de modo práctico, nos permite divisar con él el paisaje del ingenio azucarero de El Molino desde arriba (visión panorámica de Ícaro). La equiparación explícita entre Creta y Cuba, ambas islas donde la esclavitud formaba parte de la vida cotidiana, nos obliga a ver el talento poético de Manzano, que conecta distintos niveles y estéticas puestas al servicio de su lamento/denuncia por la esclavitud. En tonos emocionales que van desde la desesperación a la ensoñación idílica a la ternura más intensa Manzano/Ícaro nos ofrece una visión privilegiada antes no contemplada de una plantación desde arriba y desde abajo.⁸

escribía así por medio de la copia y la memoria de los pocos modelos disponibles, y en ella se puede percibir la huella del tipo de lecturas que estaban de moda en la época en la Cuba colonial aunque también es perceptible el injerto del propio autor de sus ideas estéticas y políticas, así como el desarrollo de técnicas y temas nuevos en su contexto.

⁷ En *Lo cubano en la poesía* (1958), Cintio Vitier atribuye un vicio en la representación del paisaje que aparece en la poesía neoclásica, tanto cubana como española, subrayando la artificialidad y la abstracción del espacio donde transcurren los idilios neoclásicos de poetas como Meléndez Valdés, Cadalso, José Iglesias de la Casa o Juan Bautista Arriaza, el poeta favorito de Manzano (*Autobiografía*). Vitier, por otro lado brillante en sus análisis poéticos, reproduce un prejuicio típico de su tiempo al decir que “Los paisajes arcádicos de Moratín, Jovellanos o Meléndez Valdés, son esencialmente falsos, afectados, huecos. Al transplantarse esa idea neoclásica de la naturaleza a nuestra isla, que está precisamente tratando de cobrar conciencia de sí, se produce una serie de poemas bucólicos en cuya sucesión descubrimos el acercamiento cada vez más real e íntimo a nuestra flora y fauna” (37). Siguiendo a Lanson, Vitier afirma que una de las grandes faltas poéticas de las descripciones de los paisajes bucólicos neoclásicos que hereda la poesía cubana y de la que se ‘libera’ al americanizarse, es “el vicio radical de sus descripciones es que dan o sugieren los nombres de los objetos naturales: no procuran nunca su visión” (cit. Vitier 37). Esta temprana versión del “show, don’t tell” muestra el prejuicio romántico heredado acerca de la sinceridad, naturalidad y una atribución de ingenuidad o falsedad a los paisajes bucólicos. Ya que la intención de estos poetas neoclásicos/rococós era separar el mundo de la poesía de la realidad, para sus propósitos crear estos paisajes artificiales, planos y afectados servía para resaltar los efectos poéticos que perseguían: escapar de la realidad.

⁸ Más allá de su enmascaramiento como Ícaro, hay que superponer una capa más al análisis: las imágenes de seres alados y de vuelo permean todo el corpus poético del poeta, que los utiliza en conexión sincrética con mitos africanos que asociaban a los cimarrones con

La subversión de la mirada cartográfica: la plantación vista desde arriba y desde abajo

Puede percibirse la coherencia del procedimiento empleado por Manzano a un nivel que va más allá del estrófico y que afecta al vocabulario escogido por el poeta. Un análisis detallado de su poesía confirma el testimonio de William Luis, quien afirma que los poemas de Manzano “trabajan con mucho cuidado la forma de sus composiciones. Todas, sin excepción, se ajustan a las preocupaciones por los valores estéticos del período y se escriben siguiendo una rigurosa rima y estructura silábica” (61). Por ejemplo, la tercera estrofa de “Un sueño” narra la entrada del yo en el sueño que da título al poema. Manzano usa un léxico que complementa esta doble perspectiva; por un lado, está el campo semántico asociado con las alturas y la perspectiva del Ser Supremo que le viene del ser capaz de volar y de contemplar en la distancia, como Dios y como los amos. Las alas que le salen son “grandiosas”, “preciosas” y “pintadas / de mil colores bellos”. En estos pasajes de vuelo el yo se siente “cual pájaro ligero”, “presumido y osado”, “ufano”. Desde lejos, el Molino es “soberbio”, vasto”, “suntuoso”. El contraste de la perspectiva se refuerza también a este nivel léxico. Desde abajo, el suelo ofrece la vista “de aquel lugar tremendo” cuya “vista me horroriza, / vacilo, me estremezco”. El ingenio es “este recinto horrendo / (...) terrible a mi vista” y el suelo es “nuestro enemigo”. Al volver a volar el yo se siente “orgulloso”, “más alegre y ufano”, “feliz”, “soberbio” y, en definitiva, “libre”. El combinarse de estos dos campos semánticos, la altura positiva y el suelo negativo, se hace explícito al final en pasajes como éste:

Mas ¡Ay! en un instante
 todo el espacio veo,
 de tan claro y tan hermoso,
 de tan manso y sereno,
 tornarse en noche oscura,
 bramar el Noto horrendo,
 rugir el mar abajo,
 tronar arriba el cielo,
 correr los torbellinos
 a impulso de los vientos,

aquellos que podían volar. Manzano narra que una de sus actividades favoritas era contar cuentos y leyendas populares a los niños de la plantación. Quizá parte de estas historias provenían de las leyendas africanas propagadas por los mismos esclavos. Según Manuela López Ramírez, “flying is a recurring trope in African American literature. During slavery, those slaves who kept close to their African heritage were said to be able to fly. They flew away from oppression” (107). Y según Beaulieu, “The myth of Solomon, ‘the flying African’, is based on a Yoruba folktale brought to America by enslaved African people (...) Flight signals spiritual rebirth in freedom, so the question of whether those who take flight to escape oppression survive in a physical sense is less important than the fact that they are no longer oppressed” (cit. López Ramírez 107).

relámpagos continuos,
 en sus choques vertiendo,
 y en horrorosa guerra
 todos los elementos. (149)

El contraste con la visión panorámica reproducida en estrofas anteriores ilustra el vaivén emocional que ha sido notado para la *Autobiografía* por William Luis y su plasmación plástica en el poema a través de esta doble perspectiva:

Ufano contemplaba
 entre la tierra y el cielo
 las portentosas obras
 del alto Ser Supremo:
 el eje donde estriba
 el pesado elemento:
 el Zodíaco, los polos
 en tres puntos diversos;
 los lindes en que tiene
 la mar puesta su freno;
 el ampo de la luna
 todo de manchas lleno;
 las causas de la lluvia;
 las de un día sereno;
 las que la ira enfrenan
 del inflamado viento. (146)

Una vez más, hay que señalar la conciencia geométrica, ortogonal, que muestra Manzano al componer su poema sobre el eje imaginario que es la visión del Ser Supremo. Lo que presenta esta vista desde arriba no es otra cosa que un *mapamundi*. Los mapas y la cartografía son codificaciones de una mirada panorámica. En *The Spacious Word: Cartography, Literature and Empire in Early Modern Spain* (2004), Ricardo Padrón nos lleva a los orígenes cartográficos del Imperio Español y a la paradójica ocultación de los pocos mapas existentes del imperio en los siglos XVI y XVII, así como en la representación de “América” en dichos mapas o en el imaginario literario/cartográfico del momento. Padrón recurre a una anécdota de *El Quijote* (el episodio de Clavileño) para ver cómo Cervantes se burla de “the panoptic ambitions of panegyric literature cast in a cosmographical register” (2). Varias ideas de Padrón con respecto al uso de la cartografía por parte del imperio español son relevantes aquí, teniendo en cuenta que la situación de España como potencia imperial había disminuido considerablemente con respecto a la época retratada por Padrón; hay que tener en cuenta que la imagen cartográfica crea un espacio tridimensional que asume que el que contempla la imagen adquiere un punto de vista similar al de la divinidad (3). Manzano es bien consciente de

ello y lo demuestra en su poema con su alusión crítica a la perspectiva del Ser Supremo. El uso de líneas curvas en los *mapamundi* ofrece la capacidad de contemplar todo el mundo conocido en un vistazo y así aprehender el mundo y convertir en espectáculo el *imperium sine fine* sobre el que no se ponía el sol (Padrón 3).⁹ La prohibición de imprimir mapas y difundirlos en la temprana modernidad española responde a un intento de canalizar el gozo de esa mirada posesionadora y abarcadora para las élites. En la Cuba colonial repleta de plantaciones azucareras, los mapas eran un modo de poseer, disciplinar y hacer productiva la tierra y las personas que la trabajaban, entre las cuales se encontraba Manzano y su familia.¹⁰ Postulo entonces que el paisaje evocado por Manzano hereda y subvierte la mirada cartográfica y paisajística asociada con el imperialismo de un modo que no está presente en sus contemporáneos. Únicamente Gabriel de la Concepción Valdés en su famoso soneto "A la fuente de la India Habana" (1842) pudo transmitir con tanto poder como Manzano la decadencia que se escondía en la apariencia amable y clásica del paisaje de la isla. "Plácido" describe la fuente de la Habana como algo hermoso, una estatua color de nieve llena de elegancia clásica cuya beldad y silencio son índice de su falta de alma: "Empero tú eres toda mármol puro, / Sin alma, sin calor, sin sentimiento, / Hecha a los golpes con el hierro duro" (García Marruz y Vitier 98).¹¹ Del mismo modo que dicha estatua marmórea que luce alabastrina a golpes de dolor y que simboliza la Cuba esclavista y colonial para Plácido, los mapas sirven para deshumanizar la tierra y para borrar el sufrimiento detrás de las

⁹ Como afirma Padrón hablando del atlas preparado para el emperador Carlos V por Battista Agnese, "The map and the opening image together speak not only of comprehension but of apprehension, at once both intellectual and political" (*id.*). Para Padrón, "they provide a cartographic analogue to those visions of the world that appear time and again in Renaissance epic and, in particular, in such Iberian masterpieces as Luiz Vaz de Camões's *Lusíadas*, Alonso de Ercilla's *Araucana*, and Bernardo de Balbuena's *Bernardo*" (*id.*). Según Padrón, "In Latin America, maps even supported efforts to distribute the human resources of ecclesiastics eager to proselytize indigenous peoples by mapping the territories of the faithful and the idolatrous. But maps have also worked in ways better understood as ideological rather than practical (...) their scientific authority served to naturalize the territorial claims of both empires and nation states and to claim authority and grandeur on behalf of both" (9).

¹⁰ Como indica Alejandro de la Fuente, "el número de esclavos se duplicó entre 1774 y 1792, volvió a duplicarse entre 1792 y 1817 y se duplicó todavía una vez más entre esta fecha y 1841. En 1774 se estimaba que el número de esclavos en la isla era inferior a 50.000; en 1841 era superior a 400.000, una cantidad ocho veces superior" (145). El crecimiento repentino de la demanda de azúcar en la segunda mitad del siglo XVIII hizo que Cuba sufriera una transformación repentina y radical en su modo de entender la esclavitud, la productividad y el papel mismo de la isla y sus relaciones sociales. Según Juan Casanovas Codina, "En la segunda mitad del siglo XVIII la rápida expansión de las plantaciones acercó a la sociedad cubana a la de las colonias antillanas francesas, británicas y holandesas, donde el predominio casi absoluto de la plantación esclavista imponía relaciones socio-raciales extremadamente rígidas" (173-4).

¹¹ En Manzano ("A la ciudad de Matanzas después de una larga ausencia") también se denuncia la ciudad de Matanzas equiparándola con una matrona de "seno monstruoso" (161).

cosechas, así como para fomentar la sed de dominación y posesión de más y más territorio.

El cuestionamiento de Manzano de los discursos clásicos sobre la legitimidad de la esclavitud: “Un sueño” y los debates abolicionistas

La cultura clásica (Grecia y Roma) jugó un importante papel en el debate sobre la esclavitud tanto en Cuba como en Estados Unidos, y sirvió tanto para legitimizar la validez de la esclavitud como para cuestionarla desde dentro mismo del sistema. Según Carl J. Richards, en *The Golden Age of the Classics in America. Greece, Rome, and the Antebellum United States*, “The classics supplied both sides of the slavery debate with their chief rhetorical tools: the Aristotelian defense of slavery to Southern slaveholders and the concept of natural law to the Northern abolitionists” (xii). Más recientemente, en *Slavery and the Culture of Taste* (2011), Simon Gikandi insiste en recalcar los muros culturales que se intentaba crear en las sociedades esclavistas para evitar la “contaminación ritual” que suponía el contacto cercano con los esclavos para sus amos, ya que, aunque simbólicamente estaban en dos mundos distintos, en la práctica de la vida diaria estaban poderosamente unidos (Gikandi 30). Todo el estilo neoclásico estadounidense responde a la restauración cultural de estos valores y esta legitimación. Según Gikandi, “the people whom Garnsey has described as ‘the pro-slave theorists of the old south’ embraced Athens and Rome ‘as the standard-bearers of classical civilization and understandably called them up in support of their cause, along with the Biblical slaveowning societies of ancient Israel and early Christianity” (31). El uso del mundo clásico para justificar la esclavitud es especialmente evidente en “the West Indian and antebellum aristocracy, (...) invested heavily in developing fences to quarantine white civilization from what was considered African barbarism” (31). La paradoja histórica estudiada por Gikandi entre el culto a la libertad y la justificación de la esclavitud (ver “Paradox 4: African Slavery and English Freedom”, 28 y ss.) está en un momento de renovada actualidad.

El uso por parte de Manzano del motivo clásico de Ícaro (y otros motivos clásicos, como las referencias a Lesbia, las Parcas, la laguna Estigia, el formato del idilio, etc.) se deben leer en este contexto ambiguo. En el caso de la Cuba colonial, José Antonio Saco, amigo y asociado político de Domingo del Monte, protector de Manzano, usó el ejemplo de estas repúblicas con el fin de lograr una mayor libertad para los criollos cubanos con respecto a España. Sus alusiones positivas a la esclavitud en Grecia y en Roma resume bien la percepción de la época sobre esta institución como

eminentemente civilizada, incluso en los sectores más liberales. Saco erige sobre los pilares clásicos un alegato sobre la compatibilidad entre la defensa de la libertad y el mantenimiento de la esclavitud. Estados Unidos y la Roma y la Grecia clásica son sus modelos de 'libertad' y de 'democracia':

Esclavos hubo en la antigua Roma; pero mientras sus amos no fueron crueles, ellos tampoco conspiraron. Esclavos hubo en la famosa Atenas: pero tratados con suavidad, jamás turbaron la paz de la República (...) Aristóteles decía que las cadenas que arrastraban los esclavos griegos eran el estímulo más poderoso para conservar y defender la libertad de Grecia. La soberbia Roma estaba también plagada de esclavos: la llama empero de la libertad yacía en el pecho de sus valientes ciudadanos. (Saco 126)

Así, la apropiación por parte de Manzano de un mito griego tiene este doble filo, al igual que en los debates pro y anti abolicionistas.¹² Del mismo modo que en las *Geórgicas* de Virgilio el placer del propietario de tierras en el campo se puede disfrutar porque las labores más pesadas en la economía agrícola romana se hacían por esclavos, mitos como el de Dédalo pueden servir, como el arte de Virgilio, tanto para democratizar la labor del campo como para camuflar su función imperialista, su defensa implícita de dicho modelo político y económico mediante una forma estética (Rath 147).

Con esta conciencia del doble filo de esta apropiación de un mito clásico, las imágenes escapistas basadas en la metáfora del vuelo en la poesía de Manzano sirven para ilustrar la respuesta al trauma que hizo posible que Manzano sobreviviera situaciones enormemente dolorosas y que encontrara en la literatura un refugio. Su

¹² Del mismo modo que había recurrido al mito de Ícaro para explicar sus vanos intentos de escapar de su situación mediante el uso de la imaginación en "Un sueño", la estrofa 14 de la "Visión del poeta en un ingenio de fabricar azúcar" vuelve a recurrir al mundo clásico grecolatino para describir los horrores del ingenio. El tópico horaciano del *beatus ille* se contrapone literalmente a la realidad de la plantación azucarera y mediante una *recusatio* el yo recrea un paisaje bañado por el volcán Etna, "que abrasan de Teseo el alma dura". Teseo es el fundador-rey de Atenas en la mitología griega, y parte integral del mito de Ícaro, pues fue el que con la ayuda de Ariadna y Dédalo, el constructor del laberinto, pudo matar al Minotauro. Creo que Manzano está aludiendo a un estado anterior en el mito, cuando anualmente los jóvenes más valientes y las jóvenes más hermosas debían ser entregadas para aplacar la ira del Minotauro, en un interesante paralelismo con el monstruo del trapiche en la plantación: "Creyeras ver del Etna los fogones / Que abrasan de Teseo el alma dura". La estrofa 15 describe la figura horrenda del mayoral, que nuevamente se describe recurriendo a imágenes clásicas, en este caso al del personaje histórico Nerón. Manzano aprovecha para invertir irónicamente el tópico cristiano del pastor que cuida a su grey (un recurso eficientemente utilizado por Bartolomé de las Casas, por ejemplo) cuando la invierte en la figura del satánico mayoral y su perro rojo y salvaje. La figura de Satán converge con el clásico Averno en la estrofa 17, y la estrofa 18 es nuevamente una amplificación clásica que superpone el mundo cristiano y pagano de forma nuevamente irónica: "Nada parece obra de la ciencia / Del supremo Criador, (...) / Y aunque es, cuanto aquí advierto, a mi presencia / A los Estigios lagos semejante / Por la memoria de mis males veo / Que no pasé las aguas del Leteo".

poesía (y algunos momentos de su *Autobiografía*) nos dejan percibir momentos que parecen ilustrar una experiencia psicológica de disociación, causada como respuesta a una vida llena de estrés enorme, vaivenes psicológicos constantes y terribles períodos de tortura sobre los que Manzano elige correr un velo de silencio, incapaz de revivirlas: “Pasemos en silencio el resto de esta exena dolorosa” (312) dice al intentar describir los azotes que recibe su madre frente a él. Así, Ícaro, mito central del poema “Un sueño”, representa el anhelo de escapar de su mundo, pero también, de forma más compleja, la necesidad psicológica plasmada literariamente de escapar, literalmente, de sí mismo. Marilyn Miller, especialista en la obra de Manzano, señala que éste utilizaba los silencios en su *Autobiografía* de un modo muy efectivo, pero también confirma que “Manzano escogía la poesía para expresarse más plena y libremente” (418). Gerard Aching confirma esta misma idea aunque dedica su atención principalmente a las relaciones literarias expresadas en la *Autobiografía* y sus versiones: “Poetry was the medium with which Manzano felt most comfortable” (4).¹³

Poemas de Manzano como “Un sueño”, “La música” o la “Visión de un ingenio de fabricar azúcar” representan una experiencia de escapar del propio cuerpo por medio de la poesía-sueño-disociación, y contienen así un desarrollo poético de lo que en la *Autobiografía* se expresaba mediante otro tipo de velos de palabras y silenciamientos.¹⁴ Si nos detenemos a estudiar cómo Manzano expresa su apego

¹³ Se han hecho relativamente pocos análisis de la poesía de Manzano, pero el análisis de la poesía ilumina el sentido de su obra, especialmente de textos estudiados mucho más en profundidad como la *Autobiografía*. Mi análisis ilustra cómo Manzano concibe desde el principio de su existencia la literatura no tanto como una fuente de denuncia (la autobiografía fue escrita por encargo) sino como una fuente de escape psicológico a una situación intolerable. Su testimonio autobiográfico acentúa esta dimensión y opera estéticamente con mecanismos y temas derivados del neoclasicismo, siendo el mito de Ícaro la punta más visible de este sistema. El macroconjunto de la poesía que se conserva de Manzano también responde a esta estructura oscilante de caída y vuelo. Sólo una parte de los poemas de Manzano (como “Treinta años”) describen la realidad de la esclavitud y su visión del ingenio y del sistema esclavista en Cuba literalmente. Afirma Luis: “Sabemos que Del Monte le pidió (a Manzano) que escribiera su autobiografía para documentar las injusticias de la esclavitud, y que el esclavo poeta compuso también el poema autobiográfico “Treinta años”, elogiado por los miembros de la tertulia delmontina y publicado en el *Aguinaldo Habanero*, en 1837. Pero “Treinta años” aparenta tener muy poco en común con la mayoría de los poemas anteriormente conocidos, dado que ninguno de ellos se refiere directamente a la esclavitud” (“Introducción”, 62).

¹⁴ En la “Visión del poeta en un Ingenio de fabricar azúcar” las imágenes van ascendiendo en horror y tornándose cíclicas hasta que en la estrofa 20, significativamente más breve que las demás, encontramos un momento de traumático silencio en la escritura, uno de esos “velos de palabras” que tanto abundan en su *Autobiografía* cuando el yo es incapaz de describir la magnitud del horror de sus penas (ver Miller 422-26). En ese punto llega el silencio, hecho visible caligramáticamente en la ausencia de versos y presencia de puntos suspensivos (estrofas 20 y 21) y consecuentemente, llega el sueño en la estrofa 22: “Así una tarde dándome

fraternal a su hermano, al que dedica el poema, vemos que la *Autobiografía* tiene un papel muy distinto al de la poesía. Tras ser acusado, a los dieciséis años, de quedarse con una moneda por parte de su ama, Manzano es castigado a pasar cuatro días en el calabozo ("sin saber el término de mi arresto", 314). Durante este período de aislamiento, Manzano come únicamente lo que su hermano pequeño le desliza a hurtadillas por debajo de la puerta (314). El castigo más temido (más allá del calabozo y los azotes o el ser amordazado) por Manzano era el ser enviado al ingenio de San Miguel en Matanzas, ya que como esclavo doméstico, eso suponía un tipo de trabajo para el que no había sido entrenado y estar a merced de la ira del mayoral, lejos del mundo conocido para él y lejos de su hermano. Manzano describe la escena de la despedida poniendo énfasis en el amor que su hermano y él se tienen y en su falta de agencia en tanto sujeto del castigo:

sentado sobre un caja de asucar esperaba el momento en qe. todos estubieramos unidos pa. partir pr. mar a Matanzas con todo el equi paje, mi hermano al pie de la escalera me miraba con los ojos lacrimosos y inflamados teniendo debajo el brazo un capotillo biejo qe. yo tenia y su sombrerito de paja el no abia sesado de llorar desde qe supo mi destino eramos tal en amarnos qe. no se dió caso de qe. el comiese de una media naranja sin qe. yo tomase igual parte asiendo yo tambien lo mismo comiamos jugabamos saliamos a cualquier mandado y dormiamos juntos así esta union binculada pr. los indisolubles lazos del amor fraterno se abia roto y no como otras veses pr. algunas oras sino pr. algo mas de lo qe. yo ni (a) nadie se atribió a imaginar; pr. fin toda la familia estaba pronta se me ató pa. condusirme como el mas vil fasineroso. (314)¹⁵

A diferencia del discurso en prosa de la *Autobiografía*, la poesía para Manzano supone un acto de agencia, aunque sea imaginario, frente a la impotencia que, en tanto esclavo, sufría Manzano en su vida diaria, siempre a la merced de la tiranía de sus amos. En lugar de colocarse en la situación de víctima que tenía en su vida real, el yo poético en Manzano, al menos en poemas como "Un sueño", se coloca en una situación de agente, capaz de ofrecer consuelo a los demás, especialmente a su hermano: "que mis versos te lleven / los colores de un sueño" (144). En el poema, a diferencia de en la *Autobiografía*, el yo poético es capaz de remontar el vuelo y de sacar a su hermano de su vida de esclavo, aunque sea por unos instantes. Es significativo el uso de "sublimado"

al exceso / De la meditación más deliciosa, / Cerráronse mis ojos, bajo el peso / de su cavilación más extremosa... / (sic) (id).

¹⁵ En su *Autobiografía* Manzano también describe en términos muy emotivos la despedida de su madre. Van a buscarla antes de la partida al ingenio y en apenas tres minutos "los tre(s) abrazados formabamos un grupo mis tres hermanos mas chicos nos rodeaban abrazandonos pr. los muslos, mi madre lloraba y nos tenia estrechado contra su pecho daba gracias a Dios pr. qe. le condesia la gracia de bolber a bernos" (315). Estos momentos de despedida en los que se separaba para siempre y a la fuerza a los esclavos sin tener en cuenta lazos familiares son uno de los motivos más impactantes en el debate abolicionista.

para describir este proceso de huida simbólica y elevación que cumple el poema y su uso de la perspectiva panorámica: “Tal ya me figuraba, / con sublimado vuelo / hallar entre las nubes / algún seguro puerto” (149). Frente a la realidad amenazante del suelo, el cielo y las nubes son un refugio para el yo poético y para su hermano en el poema. Es importante, entonces, tener en cuenta tanto el discurso testimonial como el escapista, como indica Miller; se valora la aportación testimonial de Manzano en tanto autor del texto en prosa escrito por encargo (la *Autobiografía*) pero no se valoran estéticamente sus textos creativos o la perspectiva política contenida en ellos (ver Miller, 418). William Luis hace un llamado similar, aunque la mayor parte de los estudios manzanos giran en torno a la *Autobiografía*.¹⁶ La poesía de Manzano sublima (en el sentido de elevar y trasponer una energía a otro campo) su anhelo de libertad.

Los mitos clásicos, al igual que los sueños según la perspectiva psicoanalítica, cumplen la función colectiva de explicar elementos que obsesionan a una persona en tanto representación de un yo colectivo. Los mitos pueden servir para explicar las transformaciones traumáticas de la vida, los grandes misterios antropológicos, los “castigos” y “regalos” que recibimos los seres humanos y, especialmente, nuestra condena a morir.¹⁷ El uso de la perspectiva panorámica en Manzano y su refugio

¹⁶ William Luis destaca en su reciente edición de la *Autobiografía y otros escritos* de Manzano que, aunque en las primeras versiones o reescrituras de este texto de Manzano se acentúa la dimensión prolongada y la sucesión de eventos espantosos, una lectura rigurosa del original produce una impresión muy diferente a la que eligieron Madden y sucesivamente otros versionistas como Franco, por ejemplo: “Con más frecuencia que la versión de Franco, la nuestra [de William Luis] narra los momentos de tristeza bajo la esclavitud, pero cada uno de ellos alterna con otro de alegría. La dualidad de vivir bajo el comportamiento bondadoso de algunos amos y la crueldad de los otros revela la agonía psicológica de quien está atrapado entre su condición común de esclavo, como es el caso bajo el dominio de la Marquesa de Prado Ameno, y aquella privilegiada condición consentida por doña Beatriz de Jústiz, don Nicolás y otros. Al contrario del manuscrito de Franco o de la lectura de la vida de Manzano que aquí se ofrece, mucho más próximas a la manera verídica en que vivió el esclavo poeta, los cambios introducidos por Suárez y Romero realzan notablemente sus castigos y sufrimientos. Tales cambios reducen la oscilación pendular entre los momentos de agonía y felicidad dentro del sistema esclavista” (Luis, “Introducción”, 57). Esta apreciación es fundamental para explicar el fenómeno de disociación que ilustra a través del mito de Ícaro la poesía de Manzano, ya que la asociación pendular puede representarse con el modelo de vuelo y caída y esta sensación se amplifica por el uso de la perspectiva panorámica combinada con la visión a ras de suelo que he señalado en mi análisis de “Un sueño”. Precisamente porque su vida era una sucesión confusa de momentos alegres puntuados por breves pero intensas situaciones de horror indescriptible, Manzano ilustra este vaivén con alusiones al vuelo y la caída, el sueño y el despertar: “Voló la ilusa sombra fugitiva / En mi pecho dejando cruda herida (...) Con la esperanza casi ya perdida / ¿Cómo es posible que tranquilo viva? / Pues al pintar mi cruel melancolía / que sueño, me parece todavía” (“Visión”, estrofa 52, 190).

¹⁷ Según David Leeming en *The World of Myth*, “human beings have traditionally used stories to describe or explain things they could not explain otherwise. Ancient myths were stories by means of which our forebears were able to assimilate the mysteries that occurred around and

poético en las alturas corre paralelo a la denuncia de lo que ocurre a ras de suelo. Los mitos embellecen pero también denuncian, y hemos visto ya cómo la alusión al mundo clásico de Grecia y Roma servía a la vez propósitos políticos completamente opuestos.¹⁸ Además del mecanismo de sublimar la huida en forma de sueño (a causa del cansancio "cerráronse mis ojos / a un dulce y grato sueño"), debemos entender que el poema de Manzano recoge una implícita ecuación, una secreta equivalencia entre "sueño=poema" que es muy del gusto de los idilios dieciochescos (ver Gómez Castellano) que toma como modelo y adapta a fines políticos. Además, existe una tercera equivalencia que puede extender la función del poema a un espacio simbólico asociado con la huida y el sueño: "sueño=poema=alturas". Teniendo esta equivalencia en cuenta, el hecho de que al yo del poema le salgan alas y se convierta en pájaro debe leerse también desde una perspectiva metapoética, como una alegoría sobre la función escapista que la poesía cumple en Manzano y que se opone al discurso (aunque lo complementa, como hemos visto) testimonial.

Al igual que en el mito de Ícaro, los poemas de Manzano nos narran tanto el consuelo y la ilusión del vuelo como la caída en la realidad que sigue a estas fantasías que Manzano representa en forma de vuelo siguiendo el mito, reapropiándolo de forma activa a su contexto específico. Mientras vuela con su hermano pequeño en brazos, incluso en su sueño, el yo poético de Manzano-Dédalo no deja de contemplar en la distancia la máquina espantosa del ingenio azucarero o de ver en medio del paisaje ameno en la distancia las tumbas de sus antepasados, también esclavos. De esa alternancia surge una tensión muy productiva en términos estéticos y políticos.

within them. In this sense, myth is related to metaphor, in which an object or event is compared to an apparently dissimilar object in such a way as to make its otherwise essence clear" (*s.p.*).

¹⁸ Siguiendo a la historiadora del arte Jill H. Casid en *Sowing Empire: Landscape and Colonization* (2005), mi argumento sobre Manzano depende de la aceptación de que el jardín—literal o poético—puede efectivamente resultar un lugar contestatario: "I propose (...) that 'landscape' be understood not merely as a European genre of painting and gardening or technique for the production of imperial power but also as a vital but overlooked medium and ground of contention for countercolonial discourses" (191). En estos poemas panorámicos Manzano se nos presenta como un poeta que entiende su labor como el presentador (en sentido de *showman*) de un panorama: nos invita a contemplar, disfrutándolo de forma abarcadora, un paisaje bucólico en la distancia para luego hacernos descender abruptamente a escenas de sufrimiento que sólo pueden verse de cerca. Los poemas de Manzano pueden verse así como "panoramas discursivos" (Huhtamo 15) cuyo propósito es revelar al público es espectáculo de la vida de plantación escondido tras la belleza de la naturaleza de estos espacios vistos de lejos. Es como si Manzano creara una experiencia de inmersión interactiva para sus lectores, controlando el ritmo y el itinerario de su paseo por la plantación azucarera de la Marquesa de Prado Ameno, "El Molino", y les reservara, como en un *horror show*, algunas sorpresas escondidas entre las flores.

Panorámica de plantación a vista de pájaro: “Un sueño” en el marco del mito clásico de Ícaro y Dédalo

Si las secciones anteriores de este artículo han servido para identificar el uso de una doble perspectiva (desde arriba o a vista de pájaro y desde abajo o a ras de suelo) en “Un sueño” de Manzano y en la segunda parte se ha resaltado el uso fundamental que los mitos clásicos grecorromanos cumplen en el debate sobre la esclavitud tanto en Estados Unidos como en Cuba en el siglo XIX, en esta última parte me propongo enlazar el discurso panorámico con el uso del mito por parte de Manzano. El mito de Ícaro y Dédalo, según Jacob E. Nyenhuis, “representa en una imagen las polaridades de vuelo y caída, optimismo y pesimismo, libertad y cautiverio, vida y muerte” (54, *mi traducción*). Ícaro y su padre protagonizan un mito de huida donde se contemplan los detalles y el ingenio necesarios para escapar de una prisión de alta seguridad, el laberinto de la isla de Creta:

Y Dédalo le dijo a su hijo: Es imposible escapar del laberinto por agua o por mar, pero el aire y el cielo son libres (...) y fabricó dos pares de alas. Se las pusieron, y justo antes de emprender el vuelo, Dédalo recordó a Ícaro que debía volar sólo a media altura sobre el mar. Si volaba demasiado alto, el sol derretiría la cera con la que Dédalo había pegado las plumas. (...) Mientras los dos volaban ligeros y sin esfuerzo lejos de Creta, la delicia de esta nueva y maravillosa experiencia se le subió a la cabeza al joven Ícaro, que empezó a volar cada vez más alto, sin prestar atención a los angustiosos gritos de su padre. Entonces cayó. (...) Ícaro se sumergió en el mar y las aguas se cerraron sobre él. (Hamilton 139-40, *mi traducción*).¹⁹

Aunque la imagen mítica más utilizada por los artistas románticos es Prometeo, el líder rebelde que se enfrenta a la ira de los dioses para traer el fuego a los humanos y sufre su crueldad eterna encadenado a una roca donde un buitre le devora diariamente

¹⁹ En la Edad Media, el mito es un aviso contra los excesos de la ambición (Turner 50), y en el Renacimiento es un mito utilizado (en compañía de otros mitos como Faetón o de símbolos como la mariposa que se quema al acercarse a la llama) por numerosos poetas. El cuadro de Bruegel *Paisaje con la caída de Ícaro* (1558) muestra a Ícaro siendo tragado por las aguas mientras los trabajadores ignoran su descenso y prosiguen en sus labores manuales (ver Rath and Coombes, s.p.). Ícaro y su ascenso fallido sirve a los poetas para hablar de la esclavitud del amor, como explica John H. Turner en *The Myth of Icarus in Spanish Renaissance Poetry*, pero también (en el Barroco) del ansia de elevarse del intelecto a las alturas del conocimiento: “In the early Renaissance, the poets spoke of themselves as slaves to their passions, unable to control their will (...) Sor Juana (...) can go on and apply the imagery to her own quest for enlightenment through her intellectual activities, which she expresses through the image of Icarus” (122). Mientras que algunos ven el mito centrado en la sabiduría de Dédalo el hacedor-ingeniero-*métis* (Frontisi-Ducroux en su clásico estudio *Dédalo*), otros subrayan que la lección se encuentra en el exceso de confianza (*hubris*) que conduce a la tragedia, tanto por parte de Dédalo como de su hijo. Otros quieren ver en el mito un comentario sobre las conflictivas relaciones entre un padre y su hijo adolescente, mientras que psicólogos como Henry Murray han encontrado en Ícaro la representación de un complejo narcisista-bipolar denominado precisamente “complejo de Ícaro”.

las entrañas, Ícaro es también un referente para los románticos, para los cuales “Icarus represented not only political freedom but especially an unrestrained aesthetic imagination” (Nyenhuis 53). En la época del auge de suicidios y fervor satánico (¿qué es Ícaro sino otro ángel caído?), la caída de Ícaro se ve en paralelo a esta ambición sublime por desaparecer del laberinto de la vida. Según Théophile Gautier, el historiador del romanticismo francés, “The fate of Icarus frightened no one. Wings! wings! wings! they cried from all sides, even if we should fall into the sea. To fall from the sky, one must climb there even for but a moment and that is more beautiful than to spend one’s whole life crawling on the earth” (Nyenhuis 53) Ícaro representa el fervor estético del artista romántico, sus aspiraciones y su separación del mundo de los mortales, su conciencia de la muerte y el fracaso junto a la de su genialidad. Si regresamos a “Un sueño”, el poema de Manzano que se construye bajo el signo de Dédalo e Ícaro, vemos que el yo poético se refugia en un bosque, se queda dormido por el cansancio o el estrés de su vida cotidiana, y entonces siente que le salen dos alas en la espalda. El yo se recrea maravillado en esta experiencia, *tornasolándola* de forma muy efectiva:

sobre mi espalda siento
de muy grandiosas plumas
dos alas que contemplo
preciosas y pintadas
de mil colores bellos:
revuélvolas mil veces
de admiración perplejo
sin que alcanzar pudiese
la causa de este efecto.

Pruebo a volar y al punto
las alas rebatiendo
del sueño me levanto
cual pájaro ligero
y el aire contrastando
de la tierra me elevo
presumido y osado
por tan vasto elemento. (145)

Para Manzano, Ícaro/Dédalo es un tipo de cimarrón trágico que no logra alcanzar la libertad anhelada. Su historia tiene un tipo de resonancia que Manzano logra adaptar de forma muy compleja al contexto de su propia vida como esclavo en la colonia española en la primera mitad del siglo XIX. Así, vemos la apropiación del mito de Ícaro por parte de Manzano, su asimilación compleja a la realidad descrita en sus

textos autobiográficos. El mito le permite subrayar el vaivén que ya había construido con su uso de la perspectiva cambiante: el gozo del sueño de volar está contaminado por el miedo constante a despeñarse, a caer. Este gozo acompañado de la conciencia de la inminente caída es la base de las representaciones pictóricas y poéticas del mito (así sucede en el “Paisaje con la caída de Ícaro” de Peter Brueghel o con los poemas que W.H. Auden, William Carlos Williams o Nancy Morejón, por poner ejemplos representativos, dedican a este motivo).

No fue mayor el gozo
del corazón de Dédalo
cuando por ver a Atenas
de Creta, salir en vuelo,
llevándose consigo,
también a Icaro bello,
dejando así burlados
de Minos los decretos.

(...)

En tan triste conflicto
de confusión me lleno
por los aires perdido
sin auxilio, ni medio
de salvar—no mi vida
sino la del que veo
próximo a padecer
cual Icaro el despeño. (149-50)

En este poema, el yo poético de Manzano se identifica con Dédalo e introduce la figura de su hermano pequeño representando a Ícaro. Como hemos visto, es un poema conmovedor y complejo donde Manzano sueña que le salen alas y que ve a su hermano trabajando en el ingenio y baja volando, le coge en brazos, y se lo lleva al cielo, aún sabiendo que esta visión está condenada a acabarse y regresar a la realidad de la esclavitud. Más allá de esta referencia en “Un sueño”, quiero demostrar en esta última parte que el mito está integrado en la fábrica de los textos más importantes de su autor, a un nivel micro y macrotextual. El mito de Ícaro permea la visión manzaniana del mundo que le rodea, e incluso lo utiliza al narrar su vida para expresar el anhelo de huida simultáneamente acompañado por su conciencia de la imposibilidad de realizarla con éxito. Al estar íntimamente conectada la perspectiva aérea con el escape creo que no es exagerado asumir que, para Manzano, el acto mismo de escribir poesía es equivalente a escapar de la esclavitud de su vida diaria.

En la dedicatoria a su volumen de poesías, Manzano escribe que “Desgracia y poesía únicamente / Los dones fueron que encontré en mi cuna” (133). Ya en su época se recibía la poesía de Manzano como generada por la pena de ser esclavo, de modo que llegó a estamparse antes de su *Autobiografía* un párrafo que explicaba que a través de Domingo del Monte y sus compañeros se logró conseguir la suma necesaria para comprar la manumisión del esclavo—en 1836—, pero que “con su libertad perdió Manzano sus dotes de poeta” (297).²⁰ En la “Visión del poeta compuesta en un Ingenio de fabricar azúcar”, otro texto poético basado en el tema de huir de la esclavitud por medio de un escape onírico, Manzano se sitúa desde el comienzo en las alturas y se identifica, en tanto poeta, con un pájaro que canta a impulso de sus penas:

Cuando en la cima allá de un alto pino
para morir el ruiseñor se advierte
se postra a saludar con triste himno
aquel postrer instante de su muerte;
Y doliente del mísero destino
Celebra el mismo tan funesta suerte,
Y aparenta que canta, pero llora
El terrible dolor que le devora.
(...)
Cual ruiseñor en su mayor quebranto
A influjo del dolor mis penas canto. (175-6)

Unas veces suspiro por la muerte
Mi usurpada fortuna contemplando;
(...)
Otras la fantasía me convierte
En ave por las nubes transitando
Y en mitad del vuelo más propicio
Me siento descender a un precipicio. (177)

La conciencia de la caída aparece de forma explícita en varias ocasiones en este²¹ y en otros poemas, que giran alrededor de ascensos, caídas y que están poblados

²⁰ La triste realidad es que Manzano perdió sus dotes de poeta porque fue acusado de participar en la llamada “Conspiración de la Escalera” de 1844, al igual que su contemporáneo el poeta Plácido, quien murió a causa de las represalias. Como resultado, Manzano fue hecho preso y, tras un año, quedó en libertad. No volvió a escribir una línea y se dedicó a ser cocinero hasta su muerte, seguramente por lo que hoy veríamos como resultado de un Síndrome de Estrés Postraumático derivado de su experiencia en la cárcel. El libro *Freedom's Mirror: Cuban and Haiti in the Age of Revolution* (2014) de Ada Ferrer, es un excelente estudio del contexto histórico que rodea a Manzano.

²¹ No sé cómo conserva el alma unida
A los choques que estoy aquí sufriendo,
O por qué desta, tan penosa vida
A la mísera tumba no desciendo,
Tal vez quizás la Parca tan temida,

por personajes alados con los que se identifica el poeta. Incluso en sus poemas más sencillos, como “La cucuyera” (*sic*), subtitulada “Anacreónica cubana”—siendo la anacreónica, junto al idilio, el otro gran género rococó español—, Manzano se identifica con personajes alados, en este caso el insecto luminoso al que alude el título y al que se dirige la voz del poema, muy similar a otros poemas sobre mariposas de Meléndez Valdés, cuyas anacreónicas parece tomar como modelo.²²

En el poema “La esclava ausente” el yo de la amada alejada de su amante por su condición de esclava compara la libertad de “los pajarillos” que “suelos de leyes (¡para mí tan duras!) (...) por el aire Vuelan / Cantando sus amores a porfía (...) Y yo, más libre que las aves, tengo / ¡ah!, menos libertad que todas ellas!” (171). Usando imágenes que enlazan los seres de la naturaleza en una cadena (la noción del “*chain of being*”), y resemantizando el sintagma “Señor mío” para equiparar su verdadero amor y Dios y oponerlo al amo, Manzano acaba el poema, una vez más, con una imagen de vuelo, de escape imaginario, la única posible para su yo poético. La equiparación entre amor y esclavitud nos permite leer alegóricamente muchos de los poemas de amor de

Me estará en sus decretos preservando
 Para que un tiempo alcance de ventura,
 y *derribarme de mayor altura.*
 (“Visión”, estrofa 19, 181, *énfasis mío*)

²² De hecho, comparte forma y hasta algunos versos parecen ecos explícitos de “El amor mariposa” (ver Gómez-Castellano). Sin embargo, lo que en el poeta español Meléndez Valdés era un canto alegre a las metamorfosis del amor, en Manzano se transforma en un canto a una luciérnaga incauta que al principio del poema revuela brillando “libre cual mariposa” pero que al final del poema aparece atrapada en la “cocuyera”, alumbrando en un jarro-trampa con otras compañeras suyas para encanto de la amada del poema (“niña bella”). Este símil sencillo resalta desde el comienzo la libertad del cucuyo con el que el yo se identifica para volar por todas partes, pero también desde el primer verso se introduce una nota de peligro con el adjetivo “incauto”. Aunque el poema, al estilo rococó, presenta multitud de juegos de ingenio y dobles sentidos—la cucuyera-jaula de luciérnagas es la jaula del amor labrada por el amante para deslumbrar a la amada, que a su vez invita al cocuyo a besar sus labios y libar la miel en ellos como si ella fuese una flor—no obstante la insistencia en las múltiples prisiones-jaulas que esperan al cucuyo y la insistencia paralela en el “honor del cutis blanco” de la amada colocan al yo del poema en una situación de desequilibrio de poder similar a la que se produce en la poesía rococó y anacreónica que le sirven de modelo. Al apropiarse el modelo anacreónico con la relación de poder Venus-Cupido Manzano también hace un paralelo implícito literario a la relación ama-esclavo, una relación oscilante de poder abusivo en la que el cucuyo brilla atrapado en la cocuyera para dar placer a una niña blanca. La invitación de la amada al cucuyo de dormir en su misma alcoba resuena con ecos autobiográficos, pues Manzano dormía fuera de la habitación de la Marquesa de Prado Ameno vigilando su sueño como un cucuyo. Hay que recordar además que, como afirma Turner, “Both Phaeton and the butterfly will be associated with Icarus frequently in Spanish poems” (55). Mientras que la fuente anacreónica y la versión de Meléndez Valdés exaltan el potencial proteico del amor y sus metamorfosis, con palabras que son todas exultantemente positivas, en Manzano se reproduce una relación de amor que salta de lo mitológico a lo terrenal y se tiñe con el aura racista y abusiva de la cultura de plantación. La proyección del yo del poeta en la figura de una luciérnaga (cocuyo) es otro modo de contemplar el mito de Ícaro en una escala más pequeña.

Manzano—como el idilio “El hortelano”, por ejemplo— en clave política, como se sintetiza en el sintagma “Amor y esclavitud” que sirve como lema/conclusión de “La esclava ausente”:

Pero viendo que a un día, otro sucede
 Y que ninguno mis deseos llena,
 Al cielo muestro mi sensible llanto;
 Y con ambas rodillas en la tierra
 Allá dirijo la esperanza mía:
Allá volara, si también pudiera
A buscar en regiones más felices,
 Vida, de miseria menos llena;
 Mas “que viva” ordena el cielo... y vivo
 Hasta apurar el cáliz, que presentan
Amor y esclavitud, cuando se unen
 Y a sufrir sus tormentos me condenan. (174, *énfasis mío*)²³

En “La música” Manzano reivindica la sensibilidad de su alma de esclavo al afirmar que la naturaleza “de un alma me dotó tierna y sensible” (156) y por ello siente el celestial encanto de la música tanto como el del amor de Delia, su “parda virgen” (158). Una vez más, el rapto de la música se expresa con imágenes de escape y elevación: “¡Oh magia, cuyo efecto poderoso (...) hace a la mente / (...) por un mundo ideal, en fervoroso / rápido vuelo alzarse” (159). Confirmando que para Manzano la poesía (al igual que la música, la religión o el amor) son modos de elevación literal y simbólica, “La música” también recoge el momento de descenso o caída: cuando Delia deja de tocar el piano y cantar, “Terminaron también mis ilusiones / Como si de un ensueño despertara...” (161).²⁴

²³ El poema “Una hora de tristeza” acaba en notas similares, equiparando en forma de quiasmo “mis amorosas penas, / mis esclavas cadenas” (166), y concluye invocando a sus musas a elevar su canto: “¡vuele mi acento de la selva al cerro! / ¡Cantemos, musas, miserable canto!”. En “Oda a la religión”, inspirada por la poesía filosófica de Meléndez Valdés, encontramos imágenes de elevación y éxtasis místico y una súplica a Dios y a la Virgen, musas religiosas en este caso, para que le eleven literalmente hasta el cielo, imaginando “¡Cómo allí contemplara / tu divina beldad, y a tu ígneo trono / con más acorde tono / excelsa Trinidad, de amor cantara! / Y ¡cómo por la esfera encantadora / rodara el eco de mi voz canora!” (143).

²⁴ El poema (“La música”) acaba con una de las estrofas más brillantes y apasionadas de Manzano, un regreso a la elevación que fusiona su amor a la música con su amor a su musa:

Terminaron también mis ilusiones
 Como si de un ensueño despertara...
 Yo, entonces, conmovido
 De un no sé qué de gratitud grandiosa
 En mi transporte, al colmo me elevara:
 Y de allí arrebatado, en la ardorosa
 Idea que aun halaga mi sentido,
 Mis labios en tus manos estampara:
 Fuera de mí, perdido
 A morir en tus manos me arrojara. (161)

La adaptación del mito de Ícaro y Dédalo que hace Manzano no es una reescritura pasiva. No repite o mimetiza simplemente la historia, sino que al cambiar detalles en la narración codificada nos recuerda una vez más que los mitos clásicos no pueden vivir en el suelo de una plantación azucarera sin estar contaminados.²⁵ Esta es una intuición que aparece en muchos poemas de Manzano (“La visión del poeta en un ingenio de fabricar azúcar”, “La esclava ausente”), pero que ya hemos visto apuntada en las primeras estrofas de “Un sueño” cuando el yo poético resaltaba el hecho de que, a vista de pájaro, desde lejos, la plantación y el Molino parecen un jardín edénico, pero cuando va bajando encuentra recordatorios de una arcadía distópica simbolizada en las tumbas de sus antepasados y sobre todo en la imagen de su hermano “en sus años tan tierno” trabajando “como robusto etíope” en el campo. Este momento de reconocimiento o anagnórisis trágica (un recurso que Manzano emplea sabiamente en su tragedia *Zafira*, por ejemplo), el yo del poeta reconoce la imperiosa necesidad de huir y salvar a su hermano de “este recinto horrendo” que unas estrofas antes fue denominado “jardín ameno”. Manzano, o su yo poético, a diferencia de Dédalo, no se pinta a sí mismo fabricando las alas que les llevarán a la libertad, sino que, significativamente, otorga a la poesía y a su imaginación, al “sueño”, el poder de fabricar este escape psicológico para él y su hermano. El gozo de la ternura fraternal se amplifica en estrofas conmovedoras que se tornan irónicas en perspectiva, pues sabemos que se trata solamente de un escape imaginativo:

Entonces cariñoso
en los brazos le estrecho,
y cual la vez primera,

²⁵ En *The Location of Culture*, Homi Bhabha define ‘mimicry’ como “a double vision which in disclosing the ambivalence of colonial discourse also disrupts its authority” (*s.p.*). Esta doble visión del sujeto colonizado que contempla una apropiación pasiva y a la vez rebelde de la cultura de la colonia puede ser muy útil a la hora de analizar situaciones de colonialismo a través de la literatura, pero sólo si exploramos abiertamente los aspectos que no encajan y los que encajan en ella. Como parte de las herramientas conceptuales derivadas del postcolonialismo que se origina a partir de la definición de “orientalismo” de Edward Said, Bhabha desarrolla su teoría y la ancla en conceptos como hibridez, enunciación, estereotipo o ambivalencia. Este último concepto (“ambivalence”) resulta asimismo útil para explorar la dualidad que Bhabha percibe como inherente al sujeto colonizado, que adapta a su arte la actitud ambigua que siente hacia la colonia. Fenómenos que Bhabha asocia con esta adopción ambivalente son el retraso cronológico en la apropiación de paradigmas estéticos, que se manifiestan en la colonia de forma más tardía. Y al realizar esta adopción tardía, según Bhabha, la situación original no puede repetirse de forma pura, aun si el propio Bhabha cuestiona la noción de origen en sus trabajos más recientes (con la noción de un “tercer espacio”). La repetición misma del “traumatic scenario of colonial difference, cultural or racial, returns the eye of power to some prior archaic image or identity. Paradoxically, however, such an image can neither be ‘original’—by virtue of the act of repetition that constructs it—nor identical by virtue of the difference that defines it” (*s.p.*).

las alas rebatiendo,
aire recojo, y formo
las columnas de viento
con que el éter recorren
los pájaros ligeros.

Levantóme orgulloso
torno a volar de nuevo,
más alegre y ufano
con mi amoroso peso:
feliz, atravesaba
poblados y desiertos:
sobre los anchos mares
soberbio me recreo,
al ver bajo mi vista
tantos puntos diversos:
ya libre; por el aire
me sublime y excelso,
me trasmonto y me juzgo
gran señor de los vientos
yéndome atrás dejando
de América los pueblos.

En una de las últimas páginas de su inacabada *Autobiografía*, Manzano escribe con su característico tono de desesperación y penetración psicológica:

desde el momento en que perdí la alhagueña ilusión de mi esperanza ya no era un esclavo fiel me convertí de manso cordero en criatura mas desprecia y no queria ver a nadien que me ablase sobre esta materia *quisiera aber tenido alas pa. desaparecer* trasplantandome en la Habana se me embotaron todos los sentimientos de gratitud y solo meditaba en mi fuga. (333, *énfasis mío*)

La frase “quisiera haber tenido alas para desaparecer” es una alusión directa al mito, que aparece a su vez en poemas centrales en su obra como los que he analizado en este artículo, especialmente en “Un sueño”. La forma alada escogida por Manzano para comunicar su atribulado estado de ánimo en los días previos a su fuga en la cita de su *Autobiografía* hace visible uno de los recursos estilísticos más representativos pero menos valorados críticamente en la obra de Manzano: su escapismo, perceptible incluso en los momentos más abiertamente comprometidos con la descripción de la esclavitud en la Cuba colonial. Este anhelo de escapismo es una solución no sólo estética al problema de enunciar momentos de extrema violencia al narrar su autobiografía sino también una solución psicológica con elocuente plasmación literaria: mediante la metáfora de las alas y el vuelo, referencias a pájaros y panorámicas “a vista de pájaro” que predominan en el corpus de poesías que ha llegado hasta nosotros, Manzano, el esclavo poeta,

encuentra en la literatura un modo de ‘escapar’ del desequilibrio y la violencia de su vida cotidiana que regresa sin embargo siempre a su origen traumático, funcionando como escape y denuncia simultáneos. Esto puede percibirse también al nivel de la perspectiva; el doble punto de fuga presente en “Un sueño” de Manzano es la proyección arquitectónica en el poema de este mismo impulso.

Obras citadas

- Aching, Gerard. *Freedom from Liberation. Slavery, Sentiment, and Literature in Cuba*. Bloomington/Indianapolis: Indiana University Press, 2015.
- Bhabha, Homi. *The Location of Culture*. London: Routledge, 1994.
- Casid, Jill H. *Sowing Empire. Landscape and Colonization*. Minneapolis/London: University of Minnesota Press, 2005.
- Crary, Jonathan. *Techniques of the Observer. On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*. Cambridge/London: Massachusetts Institute of Technology Press, 1990.
- Gikandi, Simon. *Slavery and the Culture of Taste*. Princeton/Oxford: Princeton University Press, 2011.
- Damisch, Hubert. *The Origin of Perspective*. Trans. John Goodman. Cambridge/London: The Massachusetts Institute of Technology Press, 1995.
- Ferrer, Ada. *Freedom's Mirror: Cuba and Haiti in the Age of Revolution*. New York: Cambridge University Press, 2014.
- García Marruz, Fina y Cintio Vitier (eds). *Flor oculta de poesía cubana*. La Habana: Arte y Literatura, 1978.
- Glover, Adam. “Crisis and Exile: On José María Heredia’s Romanticism”, *Decimonónica* 10.1 (2013): 78-96.
- Gómez Castellano, Irene. *La cultura de las máscaras. Disfraces y escapismo en la poesía española de la Ilustración*. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana Vervuert, 2012.
- Hamilton, Edith. *Mythology: Timeless Tales of Gods and Heroes*. New York: Back Bay Books, 1998.
- Huhtamo, Erkki. *Illusions in Motion. Media Archaeology of the Moving Panorama and Related Spectacles*. Cambridge/London: The Massachusetts Institute of Technology, 2013.

- López Ramírez, Manuela. "Icarus and Daedalus in Toni Morrison's *Song of Solomon*". *Journal of English Studies* 10 (2012): 105-29.
- Nyenhuis, Jacob E. *Myth and the Creative Process: Michael Ayrton and the Myth of Daedalus the Maze Maker*. Detroit: Wayne State University Press, 2003.
- Manzano, Juan Francisco. *Autobiografía del esclavo poeta y otros escritos*. Ed., intro. y notas de William Luis. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana Vervuert, 2007.
- Miller, Marilyn. "Rebeldía narrativa, resistencia poética y expresión 'libre' en Juan Francisco Manzano". *Revista Iberoamericana* 61: 211 (2005): 417-36.
- Leeming, David A. *The World of Myth*. Oxford: Oxford University Press, 1992.
- Luis, William. *Literary Bondage: Slavery in Cuban Narrative*. Austin: University of Texas Press, 1990.
- . "Introducción". Juan Francisco Manzano. *Autobiografía del esclavo poeta y otros escritos*. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana Vervuert, 2007. 13-71.
- Oleksijczuk, Denise Black. *The First Panoramas. Visions of British Imperialism*. Minneapolis/London: University of Minnesota Press, 2011.
- Padrón, Ricardo. *The Spacious Word. Cartography, Literature, and Empire in Early Modern Spain*. Chicago/London: University of Chicago Press, 2004.
- Panofsky, Erwin. *Perspective as Symbolic Form*. Trans. Christopher S. Wood. New York: Zone Books, 1997.
- "Punto de fuga." *Wikipedia, La enciclopedia libre*. 11 mar 2017. <https://es.wikipedia.org/w/index.php?title=Punto_de_fuga&oldid=97494907>.
- Rath, Pragyán. *The "I" and the "Eye": The Verbal and the Visual in Post-Renaissance Western Aesthetics*. Cambridge: Cambridge Scholars Publishing, 2011.
- Richards, Carl J. *The Golden Age of the Classics in America*. Cambridge: Harvard University Press, 2009.
- Saco, José Antonio. *Historia de la esclavitud*. (Obras completas. Volumen III). Biblioteca Digital de Cuba. Web. <https://archive.org/details/historiadelasc00sacogoo>
- Turner, John H. *The Myth of Icarus in Spanish Renaissance Poetry*. London: Tamesis, 1976.
- Vitier, Cintio. *Lo cubano en la poesía*. La Habana: Instituto del Libro, 1970.